

(3)

Lidé-vyprávění: *Tisíc a jedna noc*

lismus. Budiž, Jamesovým teoretickým ideálem bylo vyprávění, v němž je vše podřízeno psychologii postav; cožpak ale lze přehlédnout existenci celé rozsáhlé literární tradice, v níž děje nikterak nejsou „ilustracemi“ postav, ale kde se naopak postavy podřizují ději a kde kromě toho slovo „postava“ označuje něco zcela jiného než psychologickou koherenci nebo popis charakteru? Tuto tradici, mezi jejíž nejproslulejší projevy patří *Odyseia* a *Dekameron*, *Tisíc a jedna noc* a *Rukopis nalezený v Saragoze*, můžeme pokládat za mezní případ literárního apsychohologismu.

Pokusme se jej zevrubněji analyzovat na příkladu dvou naposledy citovaných děl.¹

Když hovoříme o knihách jako *Tisíc a jedna noc*, obvykle se spokojujeme konstatací, že v nich nedochází k vnitřní analýze postav, že tu nejsou ličení duševních stavů. Popisujeme-li však apsychohologismus tímto způsobem, nepřekračujeme hranice tauologie. Abychom tento fenomén popsali lépe, měli bychom vyjít z jisté představy o postupu tohoto vyprávění, které se řídí zákonem kauzálního zřetězení. Z tohoto pohledu budeme moci převést každý

„Co je postava, ne-li určující faktor děje? Co je děj, ne-li ilustrace postavy? Co zbude z obrazu nebo románu, který *není* popisem charakterů? Co jiného v něm hledáme a nalézáme?“

Tato zvolání pocházejí od Henryho Jamese a najdeme je v jeho slavné stati *The Art of Fiction* (1884). Lze z nich vyčíst dvě obecné ideje. První se týká nerozborného svazku mezi dvěma různými konstitutivními složkami vyprávění: postavami a dějem. Neexistuje postava mimo děj, ani děj nezávislý na postavě. V posledních řádcích se pak pokoutně vynořuje ještě druhá teze: jakkoli jsou obě konstitutivní složky nerozlučně spjaty, jedna z nich je přece jen důležitější než druhá: totiž postavy. Alias charaktery, vulgo psychologie. Každé vyprávění je „popisem charakterů“.

Jen vzácně máme příležitost pozorovat tak čistý případ egocentrismu, který se vydává za univerza-

¹ Dostupnost textů těchto knih je poněkud problematická. Pohnutý příběh překladů *Tisíce a jedné noci* je znám. Ve své studii se opírám o nový překlad Reného Khawama (I. *Dames insignes et Serveurs galants*; II. *Les Cœurs inhumains*; III. *L'Épopée des voleurs*; IV. *Récits sapientiaux*, Paris, Albin Michel 1965–1967) a o překlad Gallandův (I–III, Paris, Garnier–Flammarion 1965). Pokud jde o text Potockého, ve francouzštině dosud v úplnosti nedostupný, opírám se o *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Paris, Gallimard 1958, 1967) a *Avadaro, histoire espagnole* (I–IV, Paris 1815). [Český překlad využívá monumentálního přetlumočení *Tisíce a jedné noci* z pera Felixe Taueru (definitivního vydání v pěti svazcích, Praha, Odeon 1973–1975), které přihlíží ke všem nejvýznamnějším redakčním sbírkám. Ne vždy se ovšem podařilo citáty identifikovat. Prukopnický Gallandův překlad, s jehož prvními třemi svazky pracuje Todorov, byl vydán (ve dvanácti svazcích) v Paříži v letech 1704–1717; Tauer jej označuje za zdatilou parafrázi a upozorňuje na to, že některá vyprávění nepocházejí z žádné z redakcí, ale byla zapsána přímo Gallandem (viz Tauer, V, s. 574), *Rukopis nalezený v Saragoze* Jana Potockého je český dostupný v překladu Jaroslava Simonidese (Praha, Odeon 1975).]

moment vyprávění do formy jednoduché věty, která vstupuje do konsekutivního vztahu (označíme jej +), nebo konsekutivního vztahu (označíme jej =>) s větami, jež předcházejí, nebo následují.

První protiklad mezi vyprávěním, jehož hlasatelem je James, a vyprávěním *Tisíce a jedné noci* může být znázorněn takto: Máme-li větu „X vidí Y“, pro Jamese je důležité X, pro Šahrazádu Y. Psychologické vyprávění pokládá každý děj za cestu otevírající přístup k osobnosti toho, kdo jedná; děj je chápán jako výraz, ne-li symptom. Děj není uvažován sám o sobě, je vůči svému subjektu *transitivní*. Apsychologické vyprávění je naopak charakterizováno intransitivními ději: děj je důležitý jako takový, a nikoli jako index nějakého charakterového rysu. *Tisíc a jedna noc* patří, dá-li se to tak říci, k *predikativní* literatuře: důraz se nikdy neklade na podmět věty, ale na predikát. Nejznámějším příkladem tohoto zaházení gramatického podmětu je příběh námořníka Sindibáda. I Odyseus je v závěru svých dobrodružství ve srovnání se Sindibádem více určen: víme, že je lstivý, rozvášněný apod. Nic takového nemůžeme tvrdit o Sindibádovi: vyprávění o něm, byť vedené v první osobě, je neosobní. Měli bychom je zapisovat nikoli „X vidí Y“, ale „vidíme Y“. Pouze ty nejvčetnější cestopisy mohou konkurovat co do neosobnosti Sindibádovým příběhům; ovšem nikoli všechny cestopisy: vzpomeňme *Sentimentální cesty* Laurence Sterne!

K potlačení psychologie tu dochází již uvnitř nárativní věty; ještě úspěšněji je však uskutečňováno na poli mezivětných vztahů. Obecně platí, že jistý charakterový rys vyvolává děj; probíhá to však dvěma rozdílnými způsoby. Mohli bychom hovořit o protikladu *bezprostřední* kauzality a kauzality *zprostředkované*. První představuje typ „X je odvážný => X bojuje s netvorem“. V druhém případě za první větu nenásleduje žádná konsekvence; avšak v průběhu vyprávění se ukáže, že X je někdo, komu odvahy nechybí. Jde o difúzní, přetržitou kauzalitu, která

se neprojevuje jediným dějem, ale druhotnými příznaky řady dějů, jež jsou si často vzdálené.

Vyprávění *Tisíce a jedné noci* nicméně tuto druhou kauzalitu neznají. Dozvíme se, že sultánčiny sestry jsou žálivé, a hned vzápětí vidíme, jak vyměňují sultánčiny děti za psa, kočku, kus dřeva. Kásim je lakomý: vypraví se proto za pokladem. Všechny charakterové rysy jsou bezprostředně kauzální; jakmile se objeví, vyvolávají děj. Vzdálenost mezi psychologickým rysem a dějem je nadto minimální; a spíše než o opozici vlastnost/děj tu jde o opozici mezi dvěma vidy děje: durativnost/momentánnost, iterativnost/ne-iterativnost. Sindibád rád cestuje (charakterový rys) => Sindibád se vypravuje na cestu (děj): rozdíl mezi vlastností a dějem se tu redukuje téměř na nulu.

Další způsob, jak zkoumat redukci této vzdálenosti, je klást si otázku, zda táž věta může mít v průběhu vyprávění více různých konsekvencí. V románu z 19. století za větou „X žárí na Y“ může následovat „X se uchyluje do ústraní“, „X si bere život“, „X se dvoří Y“, „X škodí Y“. V *Tisíci a jedné noci* existuje jen jediná možnost: „X žárí na Y => X škodí Y“. Stabilita vztahu mezi oběma větami zbavuje antecedent veškeré autonomie, veškerého intrasitivního smyslu. Implikace má sklon přeměnit se v identitu. Kdyby byly konsekventy rozmanitější, antecedent by měl sám o sobě větší hodnotu.

Dotýkáme se zde zajímavé vlastnosti psychologické kauzality. Charakterový rys není prostou příčinou děje, ani jen jeho důsledkem: je obojím zároveň, právě tak jako děj. X zabíjí svou ženu, protože je krutý; je však krutý, protože zabíjí svou ženu. Kauzální analýza vyprávění nevede k počátku, prvotnímu a neměnnému, který by byl smyslem a zákonem následných obrazů. Jinak řečeno, chceme-li zachytit tuto kauzalitu v čistém stavu, musíme ji vyvázat z lineárního času. Příčina tu není prvotním *před*, je pouze jednou ze složek dvojice „příčina–důsledek“, a ani jednu z obou těchto složek nelze

kvalifikovat jako nadřazenou nebo časově předcházející.

Bylo by proto správnější říci, že psychologická kauzalita spíše dubluje udalostní (dějovou) kauzalitu, než že by se s ní křížila. Děj vyvolává děj; a přitom se navíc – ale na jiné rovině – vynořuje psychologická dvojice příčina–důsledek. Na tomto místě si lze položit otázku psychologické koherence: tyto psychologické „doplňky“ mohou vytvářet systém, ale také nemusí. Pohádky *Tisíce a jedné noci* jsou toho opět vyhraněným dokladem. Vezměme proslulou pohádku o ‘Alí Babovi. Manželka Kásima, ‘Alí Babova bratra, je znepokojena mužovým zmizením. „Strávila tu noc v náрку a bdění...“ (Galland, III [Tauer, V, s. 18]). ‘Alí Baba přiváží rozčtvrcené tělo svého bratra a utěšuje svou švagrovou: „Bud’ [...] trpěliva, výsledek trpělivosti je jen dobro a spása a do úradků Božích odevzdání je vhodnější než truchlení a vyčítání. A vhodným a správným záměrem nyní jest, abych se ti stal mužem a ty aby ses mi stala ženou“ [Tauer, V, s. 20]. Reakce jeho švagrové je následovná: „Když manželka Kásimova uslyšela, co řekl ‘Alí Baba, utišilo se něco z toho, co měla v sobě z leknutí a krutého žalu, ustal její pláč, vyschly jí slzy a pravicí mu: „Já ti budu otrokyní poslušnou a služkou ochotnou a ve všem, co uvidíš správným, tě poslechnu...““ [Tauer, V, s. 20]. Kásimova žena takto přechází od zoufalství k radosti. Podobných příkladů je bezpočet.

Pravda, popíráme-li tu existenci psychologické koherence, mluvíme z pozic „zdravého“ rozumu. Bezesporu je i jiná psychologie, v níž tyto dva konsektivní akty mohou vytvářet jednotu. Pohádky *Tisíce a jedné noci* nicméně do sféry zdravého rozumu (folklóru) patří; a četnost příkladů nás dostatečně přesvědčuje o tom, že tu nejde o jinou psychologii, natož antipsychologii, ale právě o apsychologii.

Postava vždycky nedeterminuje děj, jak tvrdí James; a každé vyprávění nespočívá v „popisu cha-

rakterů“. Ale co je potom postava? Pohádky *Tisíce a jedné noci* nám dávají velice jasnou odpověď, a tuto odpověď přebírá a potvrzuje i *Rukopis nalezený v Zaragoze*: postava je virtuální příběh, příběh jejího života. Každá nová postava znamená novou zápletku. Jsme v říši lidí–vyprávění.

Tato skutečnost hluboce ovlivňuje strukturu vyprávění.

Digrese a vložení

Jakmile se objeví nová postava, nevyhnutelně to znamená přerušení předcházejícího příběhu, aby nám mohl být vyprávěn nový příběh, ten, který objasňuje „jsem nyní zde“ nové postavy. Druhý příběh je zahrnut do prvního; tento postup nazýváme *vložení* (<enchâssement>).

Není to ovšem jediná možná motivace vložení. *Tisíc a jedna noc* nám nabízí ještě další. Tak ve vyprávění *O rybáři a ifritovi* (Khawam, II [Tauer, I, s. 28nn.]) slouží vložené příběhy jako argumenty. Rybář zdůvodňuje svou tvrdost vůči ifritovi příběhem mudrce Dúbána; uvnitř tohoto příběhu král hájí své stanovisko příběhem o sokolu krále Sindibáda; vezír pak obhajuje své příběhem o princovi a ghúle. Pokud postavy vložného příběhu jsou tožné s postavami příběhu rámcového, je i tato motivace zbytečná: v *Příběhu dvou sester, které žártily na nejmladší* (Galland, III) vyprávění o vzdálení sultánových dětí z jeho paláce a jejich opětovném poznání zahrnuje vyprávění o získání kouzelných předmětů; jedinou motivací je tu časová posloupnost. Ale nástup lidí–vyprávění je nepochybně tou nejnápadnější formou vložení.

Formální struktura vložení je shodná (a rozumí se, že nejde o žádnou náhodnou shodu) se strukturou oné gramatické formy – zvláštního případu podřízenosti –, již moderní lingvistika dává stejné jméno (*embedding*). Pro objasnění této konstrukce můžeme použít následující německý příklad (německá

syntaxe umožňuje neobyčejně spektakulární demonstraci takovýcho vložení²):

Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung. (Ten, kdo oznámí muže, jenž vyvrátil kůl, který stojí na mostě nacházejícím se na cestě, která vede do Wormsu, obdrží odměnu.)

V této větě výskyt podstatného jména bezprostředně přivolává podřízenou větu, která – dalo by se říci – vypráví jeho příběh; ale protože i tato druhá věta obsahuje jméno, i ona vyžaduje podřízenou větu, a tak dále až k arbitrárnímu ukončení řetězce, které umožní postupné dopovězení všech takto přerušovaných vět. Vyprávění spočívající na principu vkládání má zcela stejnou strukturu, úlohu podstatného jména na tu ovšem přebírá postava: každá nová postava s sebou nese nový příběh.

Soubor *Tisíce a jedné noci* obsahuje neméně závatné příklady vkládání. Rekord, jak se zdá, drží vyprávění o krvavé truhle (Khawam, I [srov. Tauer, I, s. 191nn.]). Zde totiž

Šahrazád vypravuje, že

Džaffar vypravuje, že

krejčí vypravuje, že

holič vypravuje, že

jeho bratr (a pět dalších bratrů)...

Poslední příběh je příběhem pátého stupně; je však pravda, že první dva stupně jsou meziutím zcela zapomenuty a nehrají už žádnou roli. Jinak je tomu v případě jednoho z příběhů *Rukopisu nalezeného v Zaragoza* (*Avadaro*, III), kde

² Vypůjčuji si tento příklad ze studie Kl. Baumgärtnera „Formale Erklärung poetischer Texte“, in: *Mathematik und Dichtung*, München, Nymphenburger 1965, s. 77.

Alfonso vypráví, že

Avadaro vypráví, že

don López vypráví, že

Busqueros vypráví, že

Frasqueta vypráví, že...

a kde jsou všechny stupně s výjimkou prvního úzce provázány, a pokud je navzájem separujeme, budou nesrozumitelné.³

I když se vloženy příběh přímo neváže s rámcovým příběhem (totožností postav), postavy mohou přecházet z jednoho příběhu do druhého. Tak holič vstupuje do příběhu krejčího (zachraňuje hrbáče). Co se týče Frasquety, prochází všemi přechodnými stupni a znovu se objevuje v příběhu Avadorově (je milenkou rytíře z Toleda); stejně je tomu u Busqueroše. V *Rukopise* mají tyto přechody z jednoho stupně na druhý komický účinek.

Proces vkládání kulminuje v autovložení, což znamená, že rámcový příběh je – na nějakém pátém nebo šestém stupni – záramován sebou samým. Také v *Tisíce a jedné noci* se můžeme setkat s tímto „obnažením postupu“. Známý je komentář Borgešův: „Žádná [interpolace] není tak zneklidňující jako interpolace šestisté druhé noci, noci nejčarovnější. Tato noci slyší král z královských úst svůj vlastní příběh. Naslouchá počátečnímu vyprávění,

³ Nechci tu stanovovat, kolik toho v *Rukopisu nalezeném v Zaragoza* pochází z *Tisíce a jedné noci*, určitě je to však hodně velká porce. Upozorním pouze na některé z nejnápadnějších shod: jména Zibeldy a Emíny, dvou zločinných sester, připomínají jména Zubaidy a Amíny (*Příběh o třech kašlandarech*, Galland, I [srov. Tauer, *Vyprávění první mladice*, I, s. 120n.]); tlachal Busqueros, který překazí dostaveníčko dona Lópeze, souvisí se žvanivým holičem, který spáchá stejný čin (Khawam, I [Tauer, *Vyprávění krejčího*, I, s. 224n.]); půvabná žena, která se promění v upíra, se nachází v příběhu o prince a ghúle (Khawam, I [Tauer, I, s. 39nn.]); dvě manželky jednoho muže, které si lehnou za jeho nepřítomnosti do jednoho lože, se objevují v příběhu o Kamarazzamánovi a jeho manželkách (Galland, II [Tauer, II, s. 95nn.]). Jistě to však není jediný pramen *Rukopisu*.

kteří v sobě zajalo všechna ostatní, vyprávění, které – obłudně – zajalo sebe samo... Necht' královna pokračuje a necht' nelybný král navěky naslouchá přetřesenému příběhu *Tisíce a jedné noci*, nyní nekonečnému a kruhovému...“ Nic se nevymaní z narativního světa, neboť vstřebal zkušenost v její úplnosti.

Závažnost vkládání lze změřit rozměry vložených příběhů. Můžeme mluvit o digresích, jsou-li vložené příběhy delší než příběhy, z nichž vystupují? Můžeme pokládat za doplňky, za nemotivovaně vložené, všechny pohádky *Tisíce a jedné noci*, protože jsou bez výjimky vloženy do povídky o Šahrazádě? Stejně se lze ptát i v případě *Rukopisu*: zatímco základním příběhem je, zdá se, příběh Alfonsův, více než tři čtvrtiny knihy ve skutečnosti uzurpuje svými vyprávěními mnohomluvný Avadaro.

Jaký je však vnitřní význam vkládání, proč byly shromážděny všechny tyto prostředky, aby je zvýraznily? Sama struktura vyprávění nám dává odpověď: vložení ozřejmuje podstatnou vlastnost každého vyprávění. Neboť rámcové vyprávění je *vyprávěním o vyprávění*. Když vyprávíme příběh jiného vyprávění, to první proniká ke svému tajemnému tématu a zároveň se zrcadlí v tomto obrazu sebe sama. Vložené vyprávění je jak obrazem onoho velkého abstraktního vyprávění, k němuž všechna ostatní vyprávění pouze dodávají drobné stavební kaménky, tak obrazem rámcového vyprávění, které mu bezprostředně předchází. Být vyprávěním o vyprávěních je údělem každého vyprávění, které se realizuje prostřednictvím vkládání.

Pohádky *Tisíce a jedné noci* vytýkají a symbolizují tuto vlastnost vyprávění nanejvýš zřetelně. Často se tvrdí, že pro folklór je příznačné opakování téhož příběhu; a opravdu, v arabských pohádkách je nezdávka jedno a totéž dobrodružství líčeno dvakrát i vícekrát. Toto opakování má však, aniž si to vždy uvědomujeme, svou přesnou funkci: nemá pouze zopakovat stejné dobrodružství, ale má také dát prostor vyprávění, v němž je takterá postava podává.

A většinou je právě toto vyprávění pro další rozvoj zápletky nejdůležitější. Nikoli dobrodružství královny Budúry, ale její vyprávění o tomto dobrodružství jí zjednává přízeň krále Armánuse (*Vyprávování o Kamarazzamánovi a jeho manžélkách* (Galland, II [Tauer, II, s. 95nn.]). Kútalkulúb nedokáže popostrčit svou zápletku, neboť jí není dovoleno vyprávět svůj příběh chalífovi (*Vyprávování o Ghánimovi a Kútalkulúbě*, Galland, II [Tauer, I, s. 301nn.]). Princ Fí-rúz nedobývá srdce bengálské princezny tím, že podstupuje své dobrodružství, ale že jí o něm vypráví (*Příběh očarovaného koně*, Galland, III). Akt vyprávění není v *Tisíci a jedné noci* nikdy transparentní; naopak, právě on posouvá děj kupředu.

Výmluvnost a zvědavost. Život a smrt

Vypovídání promluvy se v arabské pohádce dostává interpretace, která zcela jednoznačně potvrzuje její důležitost. Jestliže všechny postavy neúnavně vyprávějí své příběhy, je tomu tak proto, že tento akt má nejvyšší posvěcení: vyprávět tu znamená žít. Nejvýmluvnější je případ Šahrazádin, jejíž život závisí výlučně na tom, zda bude moci pokračovat ve vyprávění; stejná situace se však neustále vrací i uvnitř této povídky. Potulný fakír – kalandar – si zasloužil hněv ifritův; ale pohne ho k milosrdenství, když mu vypráví příběh závistivcův (*Vyprávování o nosiči a třech mladících*, Khawam, I [Tauer, I, s. 60nn.]). Otrok spáchal zločin; jeho pán má jedinou šanci, jak mu zachránit život. „Bude-li [tvůj příběh] podivuhodnější než to, co nám se přihodilo, dám ti jeho krev, ale nebude-li to podivuhodnější, dám tvého otrocka zabít,“ říká chalífa (*Krvavá truhla*, Khawam, I [Tauer, *Vyprávování o třech jablkách*, I, s. 145]). Čtyři osoby jsou obviněny z vraždy hrbáče; jeden z nich, dozorce, praví králi: „Dovolíš-li mi, povím ti příběh, který se mi stal nedávno, dříve než jsem našel tohoto hrbáče. A bude-li podivuhodnější než je-

ho příběh, daruješ nám život?“ I řekl král: „Ano.“ (*Výpravování o krejčím, hrbáči, židovi, dozorcí a křesťanovi*, Khawam, I [Tauer, I, s. 208]).

Vyprávění se tu rovná životu a absence vyprávění smrti. Jestli Šahrazádu nenapadnou další povídky, bude popravena. Něco takového se přihodí lékaři Dúbánovi, když se nalézá v nebezpečí života. Žádá na králi svolení, aby mohl vyprávět příběh o krokodýlovi; souhlas je mu však odepřen a on umírá. Dúbán se ale pomstí, a ke své pomstě volí stejné prostředky. Obraz této pomsty patří v *Tisíci a jedné noci* k těm nejkrásnějším: daruje nelibostnému králi knihu, aby si v ní četl, zatímco mu kat bude stínat hlavu. Kat utne Dúbánovi hlavu a hlava praví:

„Otevři knihu, ó králi!“ I otevřel ji král, ale shledal, že je slepena. Vložil si tedy prst do úst, smočil jej slinou a obrátil první list a druhý a třetí, ale listy bylo lze obracet jen s námahou. Tak obrátil král šest listů a pohlédl na ně, ale nenalezl na nich písmo. „Ó mudrci,“ děl král, „není v ní nic napsáno.“ Ale ten mudrc řekl: „Obrát víc než to!“ I obrátil tři další, ale trvalo to jen nepatrný čas a již se do něho vstřebal jed v téže chvíli, neboť ta kniha byla otrávena. V tom zavrávorál král, vykřikl a pravil: „Vstřebal se do mne jed...“ (*Výpravování o rybáři a iřítovi*, Khawam, II [Tauer, I, s. 43–44]).

Bílá stránka je otrávená. Kniha, která nevypráví žádný příběh, zabíjí. Absence vyprávění znamená smrt.

Vedle této tragické ilustrace moci ne-vyprávění lze uvést druhou, veselejší: jistý dervíš vyprávěl všem kolemjdoucím, jak se zmocnit mluvčího ptáka. Ale nikomu z nich se to nepovedlo a všichni se změnili v černý kámen. Teprve princezna Parisád se ptáka zmocní a vysvobodí ostatní nešťastníky. „Chtěli znovu spatřit dervíše a poděkovat mu jak za laskavé přijetí, tak za prospěšné a – jak se přesvědčili – upřímně míněné rady. Dervíš však mezitím skonal, a nikdo nedokázal říci, zda zemřel stářím, nebo proto, že již nebylo třeba, aby někomu ukázal cestu

k získání oněch tří věcí, jež zajistily princezně Parisádě vítězství...“ (*Příběh dvou sester*, Galland, III). Člověk je jen vyprávění; a když jeho vyprávění něčemu neslouží, může zemřít. Vyprávěč ho prostě zabije, neboť už neplní žádnou funkci.

Nakonec je třeba upozornit, že také nedokonale vyprávění se za jistých okolností rovná smrti. Tak dozorcí, který tvrdil, že jeho příběh je lepší než příběh hrbáčův, říká čínský král, poté co si jej vyslechl: „Tohle není rozkošnější než příběh toho hrbáče, nýbrž příběh hrbáčův je rozkošnější. A musíte být povšeni, vy všichni.“ (Khawam, I [Tauer, I, s. 216]).

Absence vyprávění však není jediná souvztažná položka k vyprávění-životu. Také na toho, kdo chce vyprávění slyšet, číhá smrtelné nebezpečí. Jestliže výmluvnost zachraňuje před smrtí, zvědavost ji přivolává. Tento zákon leží v základech zápletky jedné z nejbohatších pohádek souboru, *Výpravování o nosiči a třech mladících* (Khawam, I [Tauer, I, s. 60nn.]). Tři mladé bagdáské paní přijmou do svého domu neznámé muže. Na oplátku za rozkoše, jichž se jim dostane, musí muži dodržet jedinou podmínku: „že nebudou mluvit o tom, po čem jim nic není, sic dohlechnou se nemilého překvapení“ [Tauer, I, s. 69]. Avšak to, co muži spatří, je tak zvláštní, že naléhají, aby jim tři paní vyprávěly své příběhy. Jakmile vysloví toto přání, ženy zavolají své otroky. „Ona pak pravila: ‚Spoutejte tyhle mnohomluvné muže a svažte je k sobě!‘ I učinili tak a řekli: ‚Ó zahalená paní, naříď nám srazit jim šíje!‘“ [Tauer, I, s. 75]. Muži mají být zabiti, neboť žádost o vyprávění, zvědavost, se trestá smrtí. Může něco změnit tento ortel? Ano, zvědavost jejich katů. A skutečně, jedna z žen praví: „Každý z vás mi bude vyprávovat svůj příběh a proč k nám přišel, potom si pohladí hlavu a půjde svou cestou...“ [Tauer, I, s. 76]. Pokud zvědavost adresáta neznamená jeho vlastní smrt, vrací život odsouzencům; přirozeně za podmínky, že každý bude vyprávět příběh. Nakonec se situace ještě jednou převrátí: chalífa, který byl v přestrojení rovněž hostem tří pa-

ní, si je nazířší předvolá do paláce. Všechno jim promíne; avšak za jedné podmičky: že budou vyprávět... Postavy této knihy jsou posedlé příběhy. Výkřik, který se ozývá z *Tisíce a jedné noci*, není „peníze, nebo život!“, ale „vyprávění, nebo život!“.

Tato zvědavost je zároveň pramenem nespočetných vyprávění i neustálého ohrožení. Kalandar může šťastně žít ve společnosti deseti mladíků slepých na pravé oko, ale za jediné podmičky: „netáž se, co je s námi, ani proč jsme jednoocí“ [Tauer, I, s. 115]. Otázka však padne a je po klidu. Aby se mu dostalo odpovědi, vypraví se kalandar do nádherného paláce. Žije tam jako král, obklopen čtyřiceti krásnými dívkami. Když jednoho dne odchází, kladou mu na srdce, aby nevstupoval do jisté komory, nechce-li se připravit o svou blaženost. Varují ho: „Obáváme se, že budeš jednat proti našemu příkazu, až odejdeme od tebe...“ [Tauer, I, s. 116]. Má-li volit mezi štěstím a zvědavostí, kalandar neváhá ani chvíli: volí zvědavost. Stejně nepoučitelný je i Sindibád: přes všechny pohromy vyrazí vždy znovu na cestu. Chce od života, aby mu vyprávěl stále nové a nové příběhy.

Hmatatelným výsledkem této zvědavosti jsou pohádky *Tisíce a jedné noci*. Kdyby jejich postavy daly přednost štěstí, kniha by nebyla napsána.

Vyprávění s doplňkem a vyprávění zarovnávatel

Aby postavy mohly žít, musí vyprávět. Takto se prvotní vyprávění dělí a násobí na tisíce a jednu noc podivuhodných příběhů. Zkusme nyní zvolit opačné hledisko – nikoli už hledisko rámcového vyprávění, ale hledisko vloženého příběhu – a ptát se: proč má vložený příběh zapotřebí, aby byl zasazen do jiného vyprávění? Jak si máme vysvětlit, že si sám nestačí a že vyžaduje jakési prodloužení sebe sama, totiž rámec, v němž se stává prostou částí jiného vyprávění? Zkoumáme-li vyprávění nikoli jako vyprávění

zahrnující jiná vyprávění, ale jako zahrnuvší se vyprávění, objeví se cosi zvláštního. Vysvitne, že každé vyprávění v sobě nese cosi *navíc*, cosi, co je přesahuje, určitý nadbytečný doplněk, který zůstává mimo uzavřený tvar, vyprodukovaný rozvojem zápletky. Zároveň – a právě proto – znamená to něco navíc, čím se vyprávění vyznačuje, také určité minus. Tentoto doplněk je rovněž nedostatkem; a má-li být tomu to nedostatkem, vytvořenému nadbytečným doplňkem, odpomoženo, je nezbytné další vyprávění. Tak vyprávění o nevzděném králi, který dá popravít muhrce Dúbána, poté co ten mu zachránil život, v sobě uzavírá něco víc než jen tento příběh. Rybář jej ostatně vypraví právě pro tento přesah, pro tento doplněk: doplněk, který bychom mohli shrnout do formule: „nevzděčník si nezaslouží soucit“. Tento doplněk vyžaduje, aby byl začleněn do jiného příběhu; a stává se tak prostým argumentem, jež rybář používá je vůči irfítovi, když prožívá podobné dobrodružství jako kdysi Dúbán. Avšak příběh rybářův a irfítův má také doplněk, který vyžaduje další vyprávění; a není žádný důvod, proč by se to mělo někdy zastavit. Snaha o zarovnání je tedy lichá: vždy tu bude nějaký doplněk, který čeká na vyprávění, jež dosud nezačnulo.

Tento doplněk na sebe bere v *Tisíci a jedné noci* rozmanité formy. Jednou z nejznámějších je forma argumentu, tak jak jsme ji právě popsali: vyprávění se stává prostředkem, jak přesvědčit adresáta. Na vyšších úrovních vkládání se doplněk přetváří v prostou verbální formuli, v sentenci, jež je ve stejné míře určena postavám i čtenáři. Větší zapojení čtenáře je ostatně rovněž možné (není však typické pro *Tisíc a jednu noc*): reakce vyprovokovaná četbou je také doplněk. Zde pak platí tento zákon: čím úplněji je tento doplněk spotřebován uvnitř vyprávění, tím menší je reakce, k níž je vyzýván čtenář. Pláceme nad *Manon Lescaut*, nikoli nad *Tisícem a jednou nocí*.

Uvedme příklad morální sentence. Dva přátelé se přou o původ bohatství: stačí mít na začátku peníze?

Následuje příběh, který ilustruje jednu z předloženných tezí; po něm se vypráví druhý příběh, který ilustruje tezi opačnou. Nakonec je učiněn tento závěr: „Peníze nejsou vždy bezpečným prostředkem k tomu, abychom získali další a stali se bohatí“ (*Příběh Kogii Hasana Alhabala*, Galland, III).

Tak jak jsme to mohli pozorovat u příčiny a psychologické odezvy, také v tomto případě je třeba uvažovat tento logický vztah mimo lineární čas. Vyprávění buď předchází maximě, nebo za ní následuje, nebo obojí zároveň. Podobně určité novely *Dekameronu* vznikly proto, aby ilustrovaly jistou metaforu (například „vyčistit sud“), zároveň ji však vytvářely. Dnes už nemá smysl plát se, zda v tomto případě metafora zrodila vyprávění, nebo vyprávění metaforu. Borges dokonce navrhl obrácené vysvětlení pro celý soubor *Tisíce a jedné noci*: „Ta myšlenka [Shazádaína vyprávění]... je, jak se zdá, pozdější než název souboru a vznikla proto, aby se názvu dostalo zdůvodnění.“ Otázka počátku se ve skutečnosti neklade; stojíme mimo tento počátek a nedokážeme ho uvažovat. Vyprávění s doplňkem není původnější než vyprávění zároveňající; a naopak; každé vyprávění odkazuje k jinému vyprávění v řadě zrcadlení, které může skončit, jen pokud ustrne ve věcném trvání – což je případ autovlození.

Takové je tedy to ustavičné rojení příběhů v tom zázračném stroji na vyprávění, jímž je *Tisíc a jedna noc*. Každý příběh musí učinit explicitním svůj proces vypovídání; to však znamená, že musí následovat nové vyprávění, v němž se tento proces vypovídání stává pouhou součástí výpovědi. Takto se vyprávěcí příběh vždy znovu stává vyprávěním příběhem, v němž se odráží a v němž nachází svůj obraz nový příběh. Kromě toho každé vyprávění musí vytvářet nová vyprávění; uvnitř sebe sama – aby jeho postav vy mohly žít – a mimo sebe sama – aby se v nich spotřeboval doplněk, jež v sobě nutně nese. Zdá se, že početní překladatelé *Tisíce a jedné noci* vesměs podléhali působení tohoto narativního stroje: žádný

z nich se nedokázal spokojit s prostým a věrným překladem originálu; naopak každý přidával nebo vypouštěl jednotlivé příběhy (což je také způsob, jak vytvářet nová vyprávění, neboť vyprávění je vždycky výběr). Samotné překládání – proces opakovaného vyprávění – představuje nový příběh. Nečeká však už na svého vypravěče: Borges jej částečně odvyprávěl ve svých *Překladatelích Tisíce a jedné noci*.

Jak vidno, je tolik důvodů, proč se vyprávění nemohou nikdy zastavit, že se chtě nechtě musíme plát: co se odehrává před prvním vyprávěním? a co nastane po tom posledním? Povídky *Tisíce a jedné noci* odpovídají – zajiště velmi ironicky – i těm, kdo chtějí znát před a potom. První příběh, příběh Shazádaína, začíná těmito slovy, do nichž lze vložit veškerý možný smysl (a vlastně bychom ani nemuseli otevírat knihu, abychom si je přečetli, měli bychom je prostě uhodnout, tak dobře jsou na svém místě): „Vypravuje se...“ Je zbytečné hledat počátek všech vyprávění v čase, to čas se počíná ve vyprávění. A je-li před prvním vyprávěním „vypravovalo se“, za posledním stojí „bude se vypravovat“. Má-li se příběh zastavit, musí nám být řečeno, že okouzlený chalífa přikázal, aby byl zapsán zlatými písmeny do královských análů. To proto, aby se „tento příběh rozšířil do všech stran a byl všude vyprávěn do nejmenších podrobností“.